

## Musik als ‹Lesehilfe›

### Zur Rolle der Allusion in den Opern von Jules Massenet

«Es ist alles ein Spiel [...] mit bekannten und gegebenen Elementen, mögen sie nun den alten Ägyptern und Griechen, mögen sie dem Mittelalter oder der Renaissance, dem Zopf oder dem Rokoko, Indien oder China entnommen sein. Es ist für die Gegenwart wenigstens der große Vorzug der Franzosen, der ihnen einstweilen noch ihre hervorragende Stellung sichert, die Versatilität, die unglaubliche Leichtigkeit [...], die aus allem sofort etwas zu machen versteht, ein Vorzug, der seit Jahrhunderten eingeübt nunmehr nach natürlichem Gesetz fast wie ein angeborener scheint».<sup>1</sup> Nicht um Musik geht es in diesem Zitat aus dem Jahr 1873, sondern um französische Keramik. Ein Ausländer versucht hier, mit geradezu ethnologischer Neugierde genau das herauszudestillieren, was das Wesen der Franzosen wohl ausmache: Meister der Anspielung seien sie, denen eine Art künstlerisches Recycling zur zweiten Natur geworden sei. *Ludus* = Spiel, dieses Wort bildet den Kern des Wortes Allusion; Anspielung und Zitat sind die methodischen Grundlagen des Eklektizismus. Als Gegenbegriff dazu gilt die Originalität des Genies. Will man nun den Begriff Allusion für das Verstehen französischer Musik der Jahrhundertwende fruchtbar machen, so muß man sich bewußt sein, daß er Teil eines polemischen Diskurses ist, welcher musikalischen Fortschritt und Modernität mit der Neuheit des musikalischen Materials gleichsetzt.

Auch Massenet war sich des Gegensatzes von Eklektizismus und Originalitätssuche bewußt, als er 1884 in einem Interview anlässlich der Uraufführung seiner Oper *Manon* formulierte: «A un point de vue général, j'ai fait de même pour les divers tableaux de la pièce. Chacun d'eux a sa tonalité propre, son atmosphère à soi. Chacun d'eux a la couleur exacte du milieu qu'il représente, à son époque précise. Quant à la note vivante, passionnée, éternellement actuelle, c'est Manon et Des Grieux qui la donnent. Et ce contraste voulu, entre le sentiment *local* et le sentiment *humain*, est un des effets sur lesquels je me crois le plus en droit de compter.»<sup>2</sup> Massenet unterscheidet hier zwischen einer mittelbaren musikalischen Sprache, die die *Couleur locale* in allen Dimensionen — Zeit, Ort, Personen, Geschehen — wiedergibt, und der direkten musikalischen Rede, deren leidenschaftlicher Ton die eigentliche Botschaft unvermittelt und aktuell ausspricht; dazu muß er musikalisch auf der Höhe seiner Zeit sein. Dieser bewußt gesetzte Kontrast weist auf Massenets Konzeption des musikalischen Dramas hin: Die Musik hat die Aufgabe, die Struktur des Dramas in seinen verschiedenen Ebenen offenzulegen. Verschiedenen musikalischen Sprachen kommen dabei verschiedene Aufgaben zu. Dieser Umgang mit der Musik setzt ein hohes Maß an Reflektion voraus. Im Gegensatz etwa zu Berlioz, Wagner und Saint-Saëns verfaßte Massenet jedoch keine theoretischen Schriften und äußerte sich in Briefen, Interviews und in seinem *Memoiren* nur selten explizit zu ästhetischen Fragen. Neben einigen verstreuten Bemerkungen bleibt daher in erster Linie die Analyse seiner Werke, um Massenets Musikbegriff genauer zu verdeutlichen.

In dem bereits zitierten Interview geht der Komponist auf Wagner einerseits und die italienische Oper andererseits ein: Während er den Italienern vorwirft, sie seien lediglich auf die Stimme und die Melodik fixiert, wodurch jede dramatische Gesamtkonzeption verlorengehe, charakterisiert er die Ästhetik des deutschen Musikers als das genaue Gegenteil. «L'idéal serait», meint er, «dans la fusion harmonique des deux systèmes, dans leur juste pondération. Et c'est l'idéal que je recherche.»<sup>3</sup> Diese Assimilation verbindet sich bei Massenet mit der Weiterentwicklung seines eigenen Stils, den er mit den traditionellen Begriffen *goût*, *tact* und *mesure* bewußt als französisch definiert. Den referentiellen Rahmen dieses eklektischen Umgangs mit Musik bildet das musikalische Erbe, die *littérature* wie er sagt, worin er Wagner ausdrücklich mit einschließt. Daß alle Musik als potentielles Vokabular verfügbar wird, entspricht einer zur Entwicklung des Romans im 19. Jahrhundert parallelen «literarischen» Auffassung von Musik. So wie «Literatur sich von Literatur nährt»<sup>4</sup>, so wurzelt die moderne Musik nach Massenets Vorstellung in einem Traditionszusammenhang, der den Horizont von Komposition und Rezeption bildet. Die Kunst der musikalischen Allusion ermöglicht es Massenet, die Struktur des Librettos auf verschiedenen Ebenen musikalisch zu fassen, so daß sich das Ganze des musikalischen Dramas wie ein Mosaik zusammensetzt. Die Intertextualität, die sich zwischen dem neuen Text und den Referenztexten ergibt, «s'adresse, non pas à la découverte de l'origine de ces pré-textes ou précontextes, mais plutôt à leur rôle dans le texte».<sup>5</sup> Die Rolle, die die musikalische Anspielung im Gesamtkontext einer einzelnen Oper und Massenets *Œuvre* als Ganzem spielt, hat sich im Lauf seines Komponierens erweitert. Diente sie zunächst vor allem der Schaffung einer musikalischen Atmosphäre, des *sentiment local* — wie in *Manon* —, so entwickelte sie sich mehr und

1 Jakob von Falke, *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung*, Wien 1873, S. 147f.; zitiert nach: Matthias Waschek, Einleitungssay in: *Handbuch der französischen Keramik (1850-1914)*, hrsg. von Andreas und Maria Hauser und Matthias Waschek, Stuttgart 1997.

2 Jules Massenet, Interview vom 18.1.1884, in der Rubrik «La Vie parisienne» erschienen in: *Le Figaro*, 19.1.1884, S. 1.

3 J. Massenet, Interview, S. 1.

4 Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961, S. 22.

5 Peter Dembowski, «Intertextualité et Critique des Textes», in: *Littérature* 41 (1981), S. 20.



mehr zu einem Sprachmittel, das inhaltliche Schichten des Dramas durch den Spiegel der Referenzen hindurch erschließt. In einem literarischen Text besteht die Funktion der Allusion im allgemeinen darin, «einen differenzierten Komplex möglicher Sinnbezüge einzubringen, ohne sie in detaillierter Unmittelbarkeit auszusprechen [...], da das Anknüpfen der Verbindungsfäden [...] dem Leser überlassen wird».<sup>6</sup> Allusionen setzen also einen Leser (bzw. Hörer) voraus, der die Anspielung des Autors zu erkennen und ihre Rolle im Text zu entschlüsseln vermag.<sup>7</sup> Sie öffnen damit einen Dialog zwischen Autor und Leser (Hörer), da der eine intentionale Verweise als Interpretationsschichten anbietet, der andere diese in ihren verschiedenen Funktionen im Text lesen kann — aber nicht muß. Die den Allusionen eignende Unschärfe und Mehrdeutigkeit läßt einen Interpretations-spielraum offen. Durch die Allusion trägt der Autor dem Leser (Hörer) die Mitgliedschaft in einer gemeinsamen kulturellen Welt an, die dieser im Verstehen und in der Assoziation erzeugt.

Musikalische Allusionen bei Massenet dienen zunächst einmal der Schaffung der *Couleur locale*. Hispanisierende melodische Formeln und Rhythmen, vor allem in der Ballett-Musik, signalisieren dem Zuschauer in *Le Cid* (1885), daß sich die Geschichte in Spanien zuträgt. Solche Anspielungen auf die Folklore des Handlungsortes sind seit Beginn der Operngeschichte ein allgemein übliches Verfahren. Sie bleiben hier aber an der Oberfläche und werden für die Dramaturgie der Oper nicht wirksam: Der Konflikt um Rodrigue und Chimène wird davon nicht berührt. Fünfundzwanzig Jahre später wird die Konstellation von Don Quichotte und Dulcinée durch den Gegensatz einer realen äußeren Welt und der inneren Welt Don Quichottes bestimmt, so daß die hispanisierenden Elemente für die musikalische Umsetzung der äußeren Welt nicht nur reserviert, sondern dramaturgisch notwendig ist, während Don Quichottes Musik auf diese Elemente nahezu vollständig verzichtet. In *Don Quichotte* (1910) ist das spanische Idiom also eine musikalische Vokabel, die zur kompositorischen Realisierung der dramatischen Struktur unentbehrlich ist.

Zur *Couleur locale* gehört auch Zeit und Milieu der Handlung: Sie kann musikalisch durch das Zitieren eines bestimmten historischen Stils angedeutet werden. Dieses Vorgehen verlangt aber ein Bewußtsein für die Musikgeschichte, wie es erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts aufkam. Ein bekanntes Beispiel dafür, wie die Bachsche Kontrapunktik für die Oper fruchtbar gemacht wurde, ist die sogenannte «Prügefuge» im zweiten Akt von Wagners *Meistersingern*. Bei Massenet unterliegt auch das Zitieren von älteren musikalischen Stilen einer Wandlung. Zunächst sind es geschlossene musikalische Einheiten, die an einem bestimmten Moment der Oper signalisieren, daß diese zu einem bestimmten Zeitpunkt der Vergangenheit und in einem bestimmten Milieu spielt. Im Tableau des *Cours-la-Reine* in *Manon* wird ein Menuett getanzt — der höfische Tanz des 18. Jahrhunderts schlechthin —, Manon singt in der zweiten Fassung der Oper eine Gavotte. Letztere ist ein Selbstzitat, nämlich eine *Mélodie* mit dem Titel *Sérénade de Molière* und dem Untertitel *Musique du temps*. Diese Serenade wiederum basiert auf einem Menuett-Thema, das Massenet 1880 abgeschrieben und instrumentiert hatte: «*Menuet des Comédiens du Roy, recueilli et instrumenté par J. Massenet*».<sup>8</sup> Offensichtlich wurde die Gavotte in die Oper aufgenommen, um authentische *Couleur locale* zu kreieren. Auf ähnliche Weise wie die musikalischen Formen des 18. Jahrhunderts in *Manon* dienen die Mönchsgesänge in *Thaïs* dazu, die Handlung in der Zeit der frühen Christentums zu situieren und das Milieu einer Mönchskommune zu schaffen, oder auch die *Fauxbourdon*-Klänge im *Jongleur de Notre Dame* (1902), um auf das 14. Jahrhundert zu verweisen.

Mit dem *Jongleur de Notre Dame* wird zum ersten Mal deutlich, wohin sich Massenets Umgang mit den Stilzitaten entwickeln sollte: zur Montage. In *Don Quichotte*, aber noch stärker in *Panurge*, besteht Massenets musikalische Sprache aus Vokabeln, die er aus dem Fundus der Musikgeschichte zur Ausstattung der Bühne auswählt. Es handelt sich nicht mehr um das Zitat, das als solches in einem Kontext (aktueller) Musik erkannt und gedeutet wird — die Gavotte in *Manon*, das *Schemah Israël* in *Hérodiade* —, sondern um gleichwertige Bausteine einer Komposition. Das Verfahren ist für das frühe 20. Jahrhundert keineswegs unüblich, wenn man etwa an Ravels *Menuet antique* (1895), *Menuet sur le nom de Haydn* (1909) und *Le Tombeau de Couperin* (1914–17), Debussys *Trois Ballades de François Villon* (1910) oder auch Strawinskys *Pulcinella* (1920) denkt. Melodische Wendungen aus der Barockzeit, kontrapunktische Satztechnik, musikalische Formen des 17. Jahrhunderts, Kadenzschlüsse aus dem *Recitativo secco*, gewollte Diatonik mit modalen Einfärbungen — alle diese Elemente stehen für «alte Musik». In *Panurge* verwendet Massenet sie als musikalisches Material, das er der jeweiligen Situation entsprechend wählt und gestaltet. Als Beispiel der Beginn der Oper: Von dem a-cappella-Chor, einem motettischen Satz, der zunächst als zweistimmiger Kanon geführt wird («Cornons, cornons, à son flacon»), über den *Cri de Paris* («Chari! chari! chari! charivari!») — auf den schon in *Manon* im dritten Akt angespielt wird — bis hin zu einer Baßarie im Händelschen Stil («Fils de Gargantua»), einer schlichten strophischen Romance («Touraine est mon pays»), einer Gigue («Sottes mamans») und einem größeren Fugato («Bien parlé, messire!»), sie alle lassen sich als stilistische Zitate herausfiltern. Aus diesen Vokabeln ist ein solch dichtes Netz geflochten, daß nun Massenets eigener Stil als Fremdkörper, als das eigentliche Zitat wirkt: Colombes

6 Bettina Plett, *Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes*, Köln/Wien 1986, S. 325.

7 Zofia Lissa geht in ihrem Artikel «Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitates» (in: *Mf* 19 (1966), S. 364–378) der Rolle des musikalischen Zitates nach und entwickelt dafür einige Kategorien — etwa die Feststellung, daß ein Zitat als *pars pro toto* das Werk, aus dem es stammt, als Ganzes repräsentiere (S. 366f.) —, welche die verschiedenen Schichten musikalischer Anspielungen jedoch nur ungenügend fassen.

8 Vgl. Patrick Gillis, «Manon, le rêve réalisé», in: *L'Avant-Scène Opéra*, Nr. 123, September 1989, S. 25–41, S. 38 und Anm. 44, S. 41.



Auftrittsarie «Rira bien qui rira le dernier» ist als Da-Capo-Arie angelegt. Der erste Teil erweist sich wieder als ein Pasticcio eines barocken Ariensatzes, während der Mittelteil, nach einer weiteren Pasticcio-Episode, welche den Ehekrach schildert, plötzlich von einer kurzen lyrischen Episode mit Streicherbegleitung unterbrochen wird, deren Gestus mit den nach oben gesteigerten Sequenzen Massenets lyrischen Stil, etwa in *Werther*, heraufbeschwört. Der Text in diesen vier Takten spricht von Colombes illusorischem Traum von einer Versöhnung: «Je pensais que ce stratagème...», der durch die Realität: «Mais, le brigand, il est parti!», ad absurdum geführt wird. Der kurze Einschub wird abgebrochen, und die Realität in Form der *Musique du temps* kehrt zurück.

Um die heteroklitischen Elemente, die der Komponist jeweils der dramatischen Situation entsprechend wählte, zu einem Ganzen zusammenzuschweißen, das nicht nur durch den Text des Librettos, sondern auch musikalisch zusammengehalten wird, griff Massenet zu zwei Mitteln: das althergebrachte der Wiederaufnahme von Motiven und größeren Abschnitten — beispielsweise wird Colombes Auftrittsarie («Rira bien qui rira le dernier!») am Ende der Oper, sozusagen als Schlußpointe, noch einmal zitiert. Dieses Verfahren trifft man in der französischen Oper seit Grétry häufig an, und hat nur wenig mit Wagners Leitmotivik zu tun, die Massenet in anderen Opern zur Organisation des musikalischen Materials einsetzte.<sup>9</sup> Das zweite Mittel ist sehr viel moderner. In *Don Quichotte* wie in *Panurge* werden ganze Akte als eine geschlossene musikalische Großform gestaltet: in beiden Fällen etwa jeweils der erste Akt in einer komplexen Rondeauforn. Diese rein musikalische Organisation eines Opernaktens, wie man sie übrigens auch schon im Tableau des *Cours-la-Reine* in *Manon* beobachten kann, sollte sich gerade für die Oper des 20. Jahrhunderts an Bedeutung gewinnen. Eines der bekanntesten Beispiele ist Alban Bergs Oper *Wozzeck* mit seinem Rückgriff auf die barocke Suite im ersten Akt oder die Symphonie im zweiten.

Neben der Ebene der Folklore- und Stilzitate gibt es bei Massenet eine weitere, noch persönlichere Referenzebene: die Anspielungen auf einzelne Werke, Szenen und Komponisten aus Vergangenheit und Gegenwart. Diese Ebene läßt sich am ehesten mit den literarischen Anspielungen vergleichen, und diese Ebene ist es, die die Mehrschichtigkeit und manchmal Doppelbödigkeit in Massenets Opern ausmacht. In *Esclarmonde* (1889), einer scheinbar wagnerianischen Oper, dienen die Referenzen auf Wagners Werke dazu, die Situationen durch die Anspielungen zu interpretieren: der Text wird also nicht nur in die direkte, unmittelbare musikalische Sprache umgesetzt, sondern auch auf einer zweiten Ebene gelesen, die es zu entschlüsseln gilt. Diese Anspielungen dienen — durch den bewußten Umgang mit dem Anderen — zugleich dazu, sich zu distanzieren, zu kommentieren, zu verarbeiten.<sup>10</sup>

In keiner anderen Oper wird das Geflecht aus Zitaten, Anspielungen und direkter musikalischer Sprache so kunstvoll gewoben wie in Massenets Oper *Don Quichotte*. Hier reizt der Komponist das eklektische Vorgehen bis an seine Grenzen aus, wozu ihm das Libretto von Henri Cain eine gute Grundlage gibt: die auf der Oberfläche perfekte fünfsaktige Librettokonstruktion liefert unterhalb der Geschichte ein fast mechanisches Gefüge szenischer Topoi. Eine weitere Schicht bilden die wörtlichen oder szenischen Anspielungen auf Massenets Opern wie *Amadis*, *Thaïs* oder *Grisélidis*. Auch in Massenets Vertonung verweisen Zitate und Anspielungen nicht nur auf die ganze Musikgeschichte — von der Forlana im Stil der italienischen Spätrenaissance («L'aube bientôt blanchira») bis zu Offenbachs *Orphée aux enfers* («Vous êtes, mon seigneur») — sondern auch auf sein eigenes Œuvre, von *Marie-Magdeleine* über *Werther*, *Thaïs*, *Grisélidis* und dem *Jongleur de Notre-Dame* bis hin zu *Chérubin*. So beginnt Don Quichottes Ständchen («Quand apparaissent les étoiles») mit vier Takten aus *Chérubin*, in denen Ensoleillad die Worte «Amour! Quand tu t'en mêles, les jaloux peuvent survenir» singt, wodurch bereits auf die kommenden Geschehnisse hingewiesen wird: Das Ständchen wird von Dulcinées eifersüchtigem Liebhaber Juan unterbrochen.

Folklore- und Stil-Zitate, die direkte musikalische Sprache und Allusionen haben bei Massenet verschiedene Aufgaben: die Schaffung des «sentiment local», die Wiedergabe des «sentiment humain» und die Vermittlung einer weiteren Interpretationsebene des Dramas, indem die Allusionen durch den Verweis auf ihre Stellung im vorigen Text eine Bereicherung des Sinngefüges anbieten. Sie ermöglichen einen *deuxième degré de lecture*, auf dem der Komponist mit seinem Hörer in Kontakt tritt — ein Dialog, der sich in jedem Fall und zu jedem Zeitpunkt der Rezeption immer wieder neu entwickelt. Nicht in der Erfindung neuen Materials, wie man sie dem Originalgenie abfordert, sondern in neuen Formen des Umgangs mit dem musikalischen Material, in diesem bewußten Spiel mit einem musikalischen Vokabular, liegt die Modernität Massenets.

(City University, London)

9 Massenets Verwendung der Leitmotivik als diskursives musikalisches System ist für die Wagner-Rezeption in der französischen Oper des *Fin de siècle* charakteristisch. Gabriel Fauré beispielsweise begründete den Einsatz von Leitmotiven in *Pénélope* mit dem Hinweis, daß es bislang keine bessere Möglichkeit gebe, den musikalischen Diskurs zu organisieren. (Gabriel Fauré, *Lettres intimes*, hrsg. von Philippe Fauré-Fremiet, Paris 1951, S. 144)

10 Vgl. Annegret Fauser, «Esclarmonde, un opéra wagnérien?», in: *L'Avant-Scène Opéra*, Nr. 148, September-Oktober 1992, S. 68-73.